



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2012

---

## **Orte des Spektakels bewegter Bilder und ihre Atmosphären**

Tröhler, Margrit

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-70283>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Tröhler, Margrit (2012). Orte des Spektakels bewegter Bilder und ihre Atmosphären. In: Tröhler, Margrit; Schweinitz, Jörg; Brunner, Philipp. Filmische Atmosphären. Marburg: Schüren, 53-71.

- Brockhaus' *Konversationslexikon* (1894–1896, 14. Aufl.), Bd. 2, Leipzig/Berlin/Wien: F. A. Brockhaus.
- Gunning, Tom (2003a) «Colourful Metaphors: The Attraction of Colour in Early Silent Cinema», in: *Living Pictures. The Journal of the Popular and Projected Image Before 1914*, 2/2, S. 4–13.
- (2003b) «Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century», in: *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, hg. v. David Thorburn u. Henry Jenkins, Cambridge, Mass.: MIT Press, S. 30–60.
- Kessler, Frank (2010) «Ostranenie, Innovation, and Media History», in: Oever (Hg.), S. 61–79.
- Lipps, Theodor (1920) *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst* [1906] (Ästhetik, Bd. 2), Leipzig: Voss.
- Mehnert, Hilmar (1974) *Die Farbe in Film und Fernsehen*, Leipzig: Fotokinoverlag.
- (1986) *Das Bild in Film und Fernsehen*, Leipzig: Fotokinoverlag.
- Meyers *Konversationslexikon* (1885–1892, 4. Aufl.), Bd. 2, Leipzig/Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts.
- Münsterberg, Hugo (1996) *Das Lichtspiel: Eine psychologische Studie* [1916] und andere Schriften zum Kino, hg. v. Jörg Schweinitz, Wien: Synema.
- Oever, Annie van den (Hg.) (2010) *Ostrannen: On Strangeness and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Rakin, Jelena (2011): «Bunte Körper auf Schwarz-weiß. Flächigkeit und Plastizität im Farbfilm um 1900», in: *Montage AV*, 20/2 [im Druck].
- Schklowski, Viktor (1987) «Kunst als Verfahren [russ. 1916]», in: *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen formalen Schule*, hg. v. Fritz Mierau, Leipzig: Reclam, S. 11–32.
- Thompson, Kristin (1995) «Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden», in: *Montage AV*, 4/1, S. 23–62.

Margrit Tröhler

## Orte des Spektakels bewegter Bilder

### Filmische Dispositive und ihre Atmosphären<sup>1</sup>

In unseren westlichen Gesellschaften ist das Spektakel bewegter Bilder heute allgegenwärtig. Auf der Straße, auf Bahnhöfen und Flughäfen, in Bussen und Bars flimmern Videoclips, die Schlagzeilen des Tages, Sportberichte und Werbefilme über Großleinwände und TV-Bildschirme. Diese Bilder üben auf unsere Wahrnehmung eine Anziehungskraft aus, derer wir uns kaum erwehren können. Dennoch fesseln sie unsere Aufmerksamkeit meist nur flüchtig, ohne uns groß zu berühren und ohne einen definierbaren Stimmungsraum zu kreieren. Damit sich durch das Spektakel bewegter Bilder eine Atmosphäre entfalten kann, braucht es besondere Orte und eine besondere Aufmerksamkeit, die die Situation vom alltäglichen Bilderfluss abhebt. Es braucht eine besondere Beziehung zur medialen Schnittstelle wie auch zum imaginären Objekt, das sie an uns heranträgt. Erst diese Elemente machen uns zu eigentlichen Zuschauerinnen und Zuschauern und eröffnen einen intersubjektiven Vorstellungsraum. Die Atmosphären, die dabei entstehen und uns affizieren, sind so vielfältig wie die Wahrnehmungsdispositive und sozialen Situationen, in denen wir uns auf bewegte Bilder einlassen und sie als Spektakel annehmen, das uns «anmutet» (Böhme 1998, passim) oder von dem wir uns «angerührt» fühlen (Waldenfels 2002, 78f): Dazu müssen wir das Atmosphärische der Situation zumindest *mit*wahrnehmen und es als Atmosphäre auf uns beziehen (vgl. Böhme 1998, 7). Nur so wird das Spektakel bewegter Bilder zum medialen Erlebnis.

Ich möchte im Folgenden einige wenige solcher Situationen, ihre Dispositive und spezifischen Atmosphären beschreiben: in der Verbindung des *Orts* der Auf- oder Vorführung, der *Art* und *Präsentationsform* der bewegten Bilder – die bereits angesprochene Schnittstelle und ihr Bildobjekt – und des durch diese beiden Komponenten entstehenden *Raums* der Rezeption, der die soziale und imaginäre Realität der Zuschauer umfasst. Wenn

<sup>1</sup> Der vorliegende Aufsatz nimmt Überlegungen aus einem früheren Text auf (vgl. Tröhler 2007).

ich mich für die Atmosphären interessiere, die sich zwischen diesen drei Polen entspannen, geht es mir stärker um die Teilhabe an gemeinschaftlichen Umgebungsatmosphären oder Stimmungsräumen – ob in öffentlichen oder privaten Kontexten<sup>2</sup> – als um die verinnerlichte, selbstvergesene Stimmung der *rêverie* bei Jean-Jacques Rousseau (2003 [1782]). Dieses Konzept prägte die literarische Romantik, vor allem auch in Deutschland, und schwingt bis heute in dem der ›Stimmung‹ mit (vgl. Thomas 2010, VIII; *Figurationen* 2010). Zwar stehen psychische Befindlichkeit oder ›Anmutung‹ und Atmosphäre als ›gestimmter Raum‹ (Elisabeth Ströker, zit. nach Böhme 2001, 47)<sup>3</sup> miteinander in Beziehung, denn ›die Atmosphäre [wird] erst in der Konfrontation mit einem erfahrenden Ich, zu dem [...], was sie ist‹ (Böhme 2001, 52).<sup>4</sup> Doch als ›aktueller Wahrnehmungsgegenstand‹ und ›unbestimmt räumlich ausgebreitete Stimmung‹ ist sie ›quasi objektiv‹ (ebd., 47, 52) und daher als Umgebungsqualität wahrnehmbar.

Zu diesem phänomenologischen Atmosphärenbegriff, der mir als Grundlage dient, führt Gernot Böhme mit Bezug auf Hermann Schmitz weiter aus: ›Atmosphären sind etwas *zwischen* Subjekt und Objekt. Sie sind nicht etwas Relationales, sondern die Relation selbst‹ (ebd., 54; Herv. i. O.); sie sind ›ihre gemeinsame Wirklichkeit‹ (Böhme 1998, 8). Mein Fokus auf die Teilhabe der Anwesenden an den Atmosphären und auf die konkreten Orte des Spektakels bewegter Bilder verlangt jedoch von vornherein eine Akzentverschiebung auf die soziale Umgebung. In den zu beschreibenden Situationen ergibt sich über die ›Koppelung‹ oder ›spürbare Ko-Präsenz von Subjekt und Objekt‹ (Böhme 2001, 55ff) hinaus ein je zu differenzierender, berauschender Stimmungsraum, der in der Ko-Präsenz mit den sozialen Anderen das Gefühl dafür hervorruft, gemeinsam an einem *Fest* teilzunehmen, wie ich mit Mikel Dufrenne, der ebenfalls einen phänomenologischen Ansatz vertritt, argumentieren werde: Im gesellschaftlichen Miteinander wird die Teilhabe an der Situation als konkrete und kreative

2 Die Verwischung der Grenzen zwischen privater und öffentlicher Sphäre sowie von privaten und öffentlichen Bildern schreitet seit den 1990er Jahren in dem Maß voran, wie sich die Mediennutzung und -produktion ›demokratisiert‹, das alltägliche Leben sich als Spektakel gestaltet, die ›Räume‹, in denen wir uns bewegen, zunehmend medialer und virtueller und die Medienträger mobiler werden; vgl. etwa *Cinema* (›Das Private‹) 1998. Zur aktuellen Verschachtelung von öffentlichen und privaten ›filmischen‹ Dispositiven vgl. Casetti 2010.

3 Der Begriff stammt ursprünglich von Ludwig Binswanger (vgl. Wellbery 2003, 730).

4 Böhme unterscheidet zwischen dem ›Atmosphärischen‹ und den ›Atmosphären‹: Wählend Ersteres ›deutlicher vom Ich abgesetzt ist, also mehr auf die Seite der Dinge gehört‹ (Böhme führt als Beispiel ›die Nacht, den Herbst, die Beleuchtung‹ an), ist im letzteren Fall ›eine vollständige Distanzierung nicht möglich‹; das heißt, Atmosphären sind ›in dem, was sie sind, immer auch durch den Ich-Pol bestimmt‹ (Böhme 2001, 46). Dennoch sind sie, wie dargelegt, von den individuellen ›Stimmungen‹ zu unterscheiden.

fassbar, und die intersubjektive Dimension gewinnt an Bedeutung (vgl. Dufrenne 1976).

Damit scheinen mir auch die Grundbedingungen gegeben, um das Spektakel bewegter Bilder als ›Hereotopie‹ im Sinne Foucaults erfahrbar zu machen, wobei die Heterotopie umgekehrt als Bedingung für die Atmosphäre gelten kann. Heterotopien sind:

wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.

(Foucault 1991, 38)

An einem solchen lokalisierbaren Ort überlagern sich mehrere Räume, ›die an sich unvereinbar sind‹, zugleich abgeschirmt und durchlässig, zugleich sozial und individuell, zugleich real und imaginär (ebd., 41). In der gemeinsamen Teilhabe an der Atmosphäre solcher Orte wird das spektakuläre, festliche Ereignis bewegter Bilder zum Erlebnis, weil es eine besondere Konzentration verlangt, ein zumindest temporäres Innehalten und Abstandnehmen vom Rest der Welt; kurz: hier finden ein wirklicher und ein anderer Raum in einer gesellschaftlichen ›Wahrnehmungswirklichkeit‹ zusammen (Böhme 2001, 55).

## Orte des Spektakels

Ausgehend von konkreten Orten möchte ich nun das *Wohnzimmer*, das *Museum* und das *Kino* beschreiben – wobei ich diese Orte als polymorphe und spezifische zugleich verstehe –, um für das Spektakel bewegter Bilder drei Arten von Atmosphäre zu umreißen. In diesen sozialen Wahrnehmungsdispositiven entsteht in der wechselseitigen Bestimmung von Vorführungsort, medialer Schnittstelle und Rezeptionsraum ein je anderer ›Anregungszustand‹, eine ›emotionale Tönung des Raumes‹ (Böhme 2001, 55ff), der die intersubjektive Atmosphäre jeweils in einem besonderen, festlichen Kontext verankert.

Was die mediale Schnittstelle anbelangt, ist vorab noch eine Präzisierung notwendig: Ich werde das Spektakel bewegter Bilder auf ›Filme‹ einschränken, ob auf Zelluloid gebannt, auf Video oder in HD gedreht – es geht mir also nicht um das Trägermaterial. Was mir hier als ›Film‹ gilt, ist zudem nicht notwendigerweise als geschlossene, dramaturgisch komponierte und montierte (Erzähl-)Form zu verstehen, präsentiert sich jedoch vom Vorführungsort und Rezeptionsmodus her als bestimmbare *pragmati-*

sche Form, die sich vom alltäglichen Bilderfluss abhebt, eingelassen in eine soziale und räumliche Wahrnehmungssituation.

Wenn Dufrenne schreibt, dass jedes kulturelle Objekt seine Gebrauchsanweisung beinhaltet («Tout objet culturel est donné avec son mode d'emploi»; Dufrenne 1981a, 158), und damit die Lesarten wie den konkreten Umgang mit dem Gegenstand meint, dann möchte ich in Analogie dazu vertreten, dass jedes filmische Objekt seine Atmosphäre mit sich bringt, die von vornherein wie eine Art Gebrauchsanweisung funktioniert. Sie verbindet das Objekt mit seinem Wahrnehmungs- und Erfahrungskontext. So sind die Beziehungen, die sich jeweils zwischen den drei genannten Polen – dem Ort des Spektakels, der filmischen Schnittstelle und dem Rezeptionsraum – ergeben, für die Atmosphäre konstitutiv: Eingebettet in die Praktiken der «Filmkultur», in denen sie sich manifestiert, ist sie situativ bedingt und historisch kontingent (vgl. Harbord 2002, 39ff). Obwohl letztlich also immer einzigartig, sind Atmosphären dennoch an kulturelle Objekte und soziale Dispositive geknüpft, die sich als solche beschreiben lassen.

### Das Wohnzimmer

Das Wohnzimmer interessiert mich hier als privater, aber dennoch gemeinschaftlicher und zeitweilig halböffentlicher Raum, in dem beispielsweise Jugendliche in einem sozio-familiären Rahmen am Samstagabend ein «Home-Movie»-Happening zu einem Kult-verdächtigen Film organisieren. Laurent Jullier und Raphaëlle Moine zufolge werden zu einem solchen Anlass meist besondere Filme ausgewählt. Die beiden Autoren interpretieren dieses «cinéma de la sensation», das auf Intensitäten, Schockeffekte und Attraktion setzt und spielerische, gemeinschaftliche Rezeptionsformen entwickelt, je auf ihre Weise als Adressierung an eine neue Zuschauergeneration: Darin zeichne sich ein veränderter Umgang mit den Bildmedien allgemein ab, mit dem Film als bedeutungsvollem Text, als Technologie und als Dispositiv (vgl. Jullier 1997, 133–146; Moine 2000, 210f). Natürlich ist hier ein emotionales Mitgehen mit dem Erzählten oder ein energetisch-affektives Mitschwingen mit dem Film in der Art, wie es Roger Odin (1988, 130–135) beschreibt, möglich. Dennoch erscheinen aufgrund der Situation, der Dimension und Definition der Filmbilder die Beziehung zur medialen Schnittstelle und die Atmosphäre stark durch die sozialen Prozesse der Gruppendynamik geprägt. Die Formen der *Interaktivität* in der Gruppe bestimmen durch den kommunikativen Austausch ebenso wie hinsichtlich des Apparats und des per Fernbedienung, Tastatur oder Touchscreen manipulierbaren Films das Wir-Gefühl im Freundeskreis. Hier heizen Ritual

und Kultverhalten die Stimmung im Raum zumindest ebenso an wie die ausgewählten Filme. Dies verhindert zwar weder das ästhetisch-sinnliche Vergnügen noch die kritische Reflexion; wohl dominiert aber der Unterhaltungswert des Films im sozialen Mikrokosmos, wo gegessen, getrunken, geredet wird, die Aufmerksamkeit (vgl. Scheinfeigel 2008, 113).

Diese Wohnzimmer-Situation lässt sich auch variieren, wenn wir uns das Wohnzimmer als «ortloses» vorstellen, an einer größeren privaten Party oder im öffentlichen Raum einer Bar oder Disco. Die mediale Schnittstelle kann durch das Display eines I-Phones ersetzt werden, das von Hand zu Hand wandert, in der mobilen, flexiblen und taktilen, interaktiven Handhabung des Apparats. Der dargebotene Film kann von der Gruppe oder einem ihrer Mitglieder selbst gedreht worden sein und dadurch die Atmosphäre persönlicher und intimer oder auch politisch engagierter gestalten, wie dies die eingebundene Rezeption von Amateurfilmen im Allgemeinen und von Familien- oder Bewegungsfilmen im Besonderen mit sich bringt (vgl. Hillyer 2010; Odin 1995; Schneider 2004; Zutavern 2009). Oder das technologische Spektakel kann durch einen 3D-Film auf DVD und das Verteilen von Brillen gesteigert werden.

In all diesen Fällen ist die Beziehung jedes und jeder Einzelnen zur filmischen Schnittstelle eingebettet in die gemeinsame Teilhabe an der Situation, die temporär «eine Welt für sich» («un monde en soi»; Scheinfeigel 2008, 113) kreiert: Der Stimmungsraum des Wohnzimmer-Dispositivs ist durch die Zugehörigkeit zur Gruppe eingegrenzt; die Atmosphäre, an der der Film einen variablen Anteil hat – bis zu dem Punkt, wo er nur noch als Mittel zum Zweck funktioniert –, ist bestimmt durch das starke Bewusstsein der Präsenz der Anwesenden, das gesellschaftliche Verhalten (das eigene und das der Anderen) und die Dynamik der Situation. Dieser wandelbare Mikrokosmos hebt sich ab vom alltäglichen Bilderfluss, verlangt eine besondere Aufmerksamkeit und ein emotionales Mitschwingen im intersubjektiv wahrgenommenen, sozialen Raum, den er selbst erzeugt: Die durch die mediale Zurschaustellung entstandene Realität eines Publikums kann so als spontaner, aber ritualisierter heterotopischer Raum außerhalb einer eigentlichen Institution erfahren werden.

### Das Museum

Wenn ich nun das filmische Dispositiv des Museums behandle, geht es mir nicht um Filmmuseen und ihre mediumsbezogene Geschichtlichkeit, sondern um filmische Produktionen, die hier durch den institutionellen Rahmen der Vorführung *per se* einen heterotopischen Raum konstituieren und auf die eine oder andere Art zum Museumsstück werden. Diese fil-

mischen Produktionen, ihre Trägermaterialien, Formate und Schnittstellen sind sehr vielfältig: Sie können im Parcours einer Ausstellung auf einzelnen Monitoren ablaufen (eventuell mit dem Angebot individueller Kopfhörer) oder sich als Installationen präsentieren, sich in separaten, verdunkelten Räumen als Film- oder Beamerprojektionen darbieten oder am Rand einer Ausstellung als Dokumentation gezeigt, eventuell sogar in eine Multimediashow integriert werden. Es kann sich um bestehende Filme oder Filmausschnitte handeln, die je nachdem künstlerisch bearbeitet sind; um experimentelle Videos, ob analog oder digital, ob narrativ oder nicht. Einmal abgesehen von den Dokumentationen (über die Künstlerin, eine Strömung oder eine historische Gegebenheit), die eher als Paratexte zu den eigentlichen Ausstellungsobjekten funktionieren, reicht das künstlerische Spektrum dieser filmischen Produktionen von Bill Viola oder Teresa Hubbard/Alexander Birchler bis zu Trinh T. Minh-ha oder Apichatpong Weerasethakul, von Douglas Gordon und Thomas Gallier bis zu Yves Netzhammer, Roman Signer oder den Installationen von Nam June Paik, um nur einige zu nennen. Sie fordern als Objekte jeweils sehr unterschiedliche Aufmerksamkeiten und kreieren andere Atmosphären.

Gemeinsam ist ihnen das Dispositiv im Museum als institutionellem und öffentlichem Ort der zeitgenössischen Kunst und Kultur, als «Schaustätte», in der das Filmobjekt zum Museumsstück wird, das seines «Zeugnis- oder Formcharakters» oder seiner Zeichenhaftigkeit («Botschaft») wegen ausgewählt wurde und von vornherein der «Darbietung des Sichtbaren» geweiht ist, wie wir mit Bernhard Waldenfels (1990a, 225–228) festhalten können. Das Spektakel bewegter Bilder stellt sich in einem solchen Kontext explizit selbst aus; ob in der Endlosschleife oder auf Knopfdruck, es fordert unseren Blick heraus und bettet das Sehen in ein synästhetisches Bezugsfeld ein, das oft durch die Aufforderung zur Bewegung im Raum kinästhetisch erweitert wird (vgl. ebd., 234f).

Die Museumsatmosphäre kreiert im Vergleich zum Wohnzimmer-Dispositiv einen grundsätzlich anderen, ja gar konträren Zuschauer: Sie verlangt von ihm eine aufmerksame Disponiertheit, die auf Entdeckung, Neugier und Überraschung aus und für das Ästhetische (im Sinne der Aisthesis) offen ist – auf die Sinne konzentriert und gleichzeitig intellektuell anregbar und angeregt (kulinarische, olfaktorische, aber auch kommunikative Umgebungsreize sind jedoch fast gänzlich davon ausgeschlossen). Zudem ist der potenziell kollektive Ort nicht immer durch ein reales Publikum besetzt; oft stehen wir alleine, eventuell in ausgewählter Begleitung oder mit einigen wenigen anderen Zuschauern – sozusagen in stummer und anonymer Verschwörung – in einem Projektionsraum. Manchmal betrachten wir dabei auch die Anderen, wie Don DeLillos Protagonist in der

Videoinstallation 24 HOUR PSYCHO von Douglas Gordon im Sommer 2006 im MoMA in New York:

Leute kamen zu zweit und zu dritt herein, blieben im Dunkeln stehen und schauten auf die Leinwand, dann gingen sie wieder. Manchmal überschritten sie kaum die Schwelle [...]. Es gab keine Sitzplätze im Kabinett. Die Leinwand stand frei mitten im Raum, etwa drei Meter mal vierdreißig, nicht erhöht. Das Material war durchscheinend, und einige Leute, nicht viele, blieben lang genug, um auf die andere Seite [der Leinwand] zu schlendern. Sie blieben einen Moment länger, dann gingen sie wieder. (DeLillo 2010, 7)<sup>5</sup>

Ein Projektionsraum, wie ihn DeLillo beschreibt, ist ein Durchgangsort, an dem wir die individuelle Freiheit genießen, mittendrin dazuzustoßen, wegzugehen, wiederzukehren, den Standpunkt und die Distanz zum Objekt zu wechseln. Marie-Françoise Grange spricht diesbezüglich von einer spezifischen «Modalität des Sichtbaren» («une autre modalité du visible»; 2010, 72), in der das Objekt seine eigene Zeitlichkeit und Räumlichkeit entwickelt, in die es uns einbindet. Obwohl die Beziehung zum Film und zur Schnittstelle der Leinwand mehr oder weniger zerstreut oder intensiv sein kann, lässt sich die Wahrnehmung von den Dingen, ihrer Bewegung und ihrer Oberfläche anregen; sie wird – ähnlich wie in der modernen Malerei – sozusagen von ihnen inszeniert (vgl. Waldenfels 1990b, 209).

So sinnlich uns diese Atmosphäre anmuten mag, sie führt uns weder zum affektiven Mitschwingen noch zum Eintauchen in die Illusion, sondern ist eher *Lektüre*.<sup>6</sup> Der «herausgeforderte Blick» (Waldenfels 1990a, 225) ist in solchen Museumssituationen darauf eingestellt, intellektuelle, wissende Lektüre und sinnlich sich hingebende «Lektüre der filmischen Expressivität» wechselseitig aufeinander zu beziehen (Dufrenne 1981, 176). Das haptische Sehen bindet alle anderen Sinne wie auch das Denken mit ein. Mehr noch: Durch das «quasi-objektive Gefühl» gesteigerter Aufnahmebereitschaft, in der – so könnte man mit Böhme vertreten – die filmischen Ausstellungsobjekte ostentativ «aus-sich-heraustreten», das heißt «in ihrer Anwesenheit spürbar werden», affiziert uns die Atmosphäre verstärkt als uns selbst bewusst Wahrnehmende und als «leiblich Anwesende» (Böhme 2001, 131, 74, 92).<sup>7</sup> Oder um noch einmal aus dem Roman von DeLillo zu zitieren:

5 Ich danke Margrit Schneider und Rudolf Bussmann, die mir diesen Roman im richtigen Moment geschenkt haben.

6 Trotz der heute bestehenden Polemik gegen semiotisch geprägte Konzepte, die sich dominant an den Ausdrucksformen und Rezeptionsmodi der Sprache orientieren, benutze ich hier in Abgrenzung zu den beiden anderen Dispositiven den Begriff der «Lektüre», der nichtlogische und sinnliche Verstehensprozesse einschließen soll.

7 Meine Argumentation führt an dieser Stelle allerdings über Böhme hinaus, da er «ap-

[Es war], als setzte sich eine Ansammlung von Gedanken in Gang, Wissen-schaftliches und Philosophisches und namenlose andere Dinge, vielleicht sah er auch zu viel. Doch es war unmöglich, zu viel zu sehen. Je weniger zu sehen war, je genauer er hinschaute, desto mehr sah er. Das war der springende Punkt. Zu sehen, was da war, endlich hinzuschauen und zu wissen, dass man es tat, das Vergehen von Zeit zu spüren, wach zu sein für das, was in den kleinsten Einheiten der Bewegung geschieht. (DeLillo 2010, 9)

In einem solchen Kontext sind wir also vorab mit unserem eigenen Wahrnehmen beschäftigt, und die empfundene Atmosphäre hängt stark von der Bereitschaft ab, uns auf den Film und die Situation einzulassen. Den Ort der Vorführung, den institutionellen und in diesem Sinn auch gesellschaftlichen, nehmen wird aber immer mit wahr.

### Das Kino

Ähnlich wie das Museum ist auch heutige Kinokultur an öffentliche Vorführungen und Institutionen gebunden. Diese setzen aber verstärkt zeitlich-formal ritualisierte und in einem bestimmten Sinne gemeinschaftlich zelebrierte Momente des Spektakels voraus, zumindest seit die Vorführungen nicht mehr *en permanence* laufen und man nicht mittendrin den Saal betritt, um am Schluss den Filmbeginn nachzuholen. Zudem braucht das Kino den in sich geschlossenen Film, insofern er als solcher einen Anfang und ein Ende markiert und sich also nicht nur hinsichtlich des Ortes, sondern auch von seiner festgefügt Form her vom allgegenwärtigen Bilderfluss abhebt. In diesem Rahmen kann zwischen Zuschauern und Leinwand ein spezifisch kinematografischer Rezeptionsraum entstehen: ein konkreter und imaginärer Raum, abgeschirmt und durchlässig zugleich, in dem die eigenen Bilder mit den Bildern des Films verschmelzen und sie zugleich konfrontieren, wo ein Staunen möglich wird, entgrenzt, versunken und dennoch hellwach (vgl. Metz 2000). So ist die Atmosphäre des Ki-

parative Wahrnehmung» von Bildern als vermittelte Wahrnehmungsweise betrachtet, wobei «der Kontakt zur Welt dünner und die Ko-Präsenz mit dem Wahrgenommenen nur indirekt», also abgeschwächt, erfahren werden kann (Böhme 2001, 75, 65). Zwar bezieht er Theaterinszenierungen als Bühnenbild und Schauspielkunst in seine Überlegungen ein (ebd. 110–129). Im Gegensatz zu Dufrenne jedoch ist für ihn der Kontakt zum «expressiven» filmischen Medium, das im Spektakel der bewegten Bilder je nach Dispositiv spezifische Wahrnehmungsweisen und Affizierungen bewirken kann, keine relevante Größe (vgl. Dufrenne 1981a, 160–164; 1981b, 175–178). Mit der Position von Dufrenne (der nicht eigentlich von Atmosphären spricht, sondern sich für die «ästhetische Erfahrung» unter anderem im Kino interessiert) kann hier meines Erachtens dennoch an Böhme angeschlossen werden.

Aus einer stärker auf das filmische Objekt bezogenen, ebenfalls phänomenologischen Perspektive beschreibt Vivian Sobchack (2004) die leibliche Zuschauereinbindung.

nos an ein Schau-Dispositiv gekoppelt, das eine besondere Illusionskraft entwickelt (vgl. Scheinfeigel 2008, 105ff).

Dabei ist auch Kinokultur als eine vielfältige soziale Praxis zu verstehen: Sie kann sich an ganz unterschiedlichen Orten ereignen und auf verschiedene Arten von Filmen beziehen, hat sich doch das Verhältnis zur Schnittstelle der Leinwand und damit der heterotopische Raum durch die Zeit hindurch stark verändert. Ohne im eigentlichen Sinn Wohnzimmer oder Museum zu sein, haben Kino und Film in ihrer jeweiligen Geschichte ja unterschiedliche Stationen erlebt, haben aber auch in ihrer Kombination bis heute diverse Modi zu bieten. So schiebt sich in verschiedenen historischen Momenten entweder das von der Umgebung berauschte, affektive Mitgehen in der sozialen Gruppe oder die gesteigerte Aufnahmebereitschaft in der beinahe intimen Abgeschlossenheit in den Vordergrund.



1 Still aus der Video-Installation OHNE TITEL 01 von Kevin Matweew (2005)

Wenn die ersten Filme auf Jahrmärkten, in Zelten von Wanderkinos oder in Varietés gezeigt wurden – eingepasst in ein Nummernprogramm, in dem auch Akrobaten, Sängerinnen und Tänzer auftraten –, so war diese Ambiance der einer großen Party oder einer Disco wohl nicht unähnlich. Auch hier ging es vorab um Attraktionen und Sensationen, die nicht allein von der Leinwand hervorgerufen wurden (vgl. Müller 1998). Manchmal,

wie in dem 2500 m<sup>2</sup> großen Wintergarten in Berlin, gab es gar mehrere gleichzeitig bespielte «Bühnen». Man saß an Tischen, aß, trank, rauchte. Auch in den späteren Ladenkinos wurden Getränke ausgeschenkt, man parlierte und zirkulierte oder gab sich ein Stelldichein. Selbstverständlich waren Filmvorführungen ein Ereignis, doch sie mussten sich gegen das Treiben im Saal, der noch ganz andere Sensationen bot, behaupten. Das frühe «Kino der Attraktionen» (Gunning 1986) versuchte dies durch eine «Ästhetik der Überraschung» (Elsaesser 2000, 44f) zu erreichen, über magische Tricks, Bilder aus fernen Ländern und allerlei Sehenswertes aus dem Alltag der Großstadt. Zudem faszinierten die «lebenden Fotografien» allein schon durch die neue Technik, die «Attraktion des Apparats» (ebd.).

An diesen Orten der Versammlung, Unterhaltung und Bildung wurde das Publikum als kollektives adressiert. Wie Thomas Elsaesser weiter ausführt, kehrte erst mit den festen Sitzreihen der großen Lichtspieltheater und dem Übergang zum klassischen Erzählkino Mitte der 1910er Jahre nach und nach Ruhe ein im Saal: Die Filme wurden länger, erzählten nun ausgewachsene Geschichten, und durch die Anpassung der Größenverhältnisse von Leinwand und Saal sowie die Ausrichtung der Bilder auf eine zentrale Perspektive konnte sich jeder Zuschauer, unabhängig von seiner Platzierung, als einzelner Betrachter angesprochen und in den als kontinuierliche Abfolge präsentierten Bilderfluss eingebunden fühlen. Das Kino wurde zu einem Ort der Sammlung und der Zentrierung der Aufmerksamkeit. Es konnte «ein ganz ihm eigenes Raumgefühl herstellen» und ermöglichte eine individuelle Beziehung zur Leinwand (ebd., 46f). Die Herausbildung dieses besonderen, illusionistischen Modus des Filmlebens geht also einher mit einem Lernprozess, in dem die Schaulust gebändigt wird und das Publikum ein gezieltes Verhalten einübt. Im Gegenzug zur Individualisierung von filmischer Adressierung und Wahrnehmung entwickelt sich der architektonische und ökonomische Rahmen der Rezeption: Die eindrucksvolle Inszenierung der Filmpaläste, die in den 1920er Jahren in manchen amerikanischen Großstädten bis zu 5000 Plätze boten, gestalteten den Ort des Spektakels als unüberbietbares Ereignis, und die immer monumentaler werdenden Filme aus aller Welt, die dort zur Aufführung kamen und die Zuschauer in ihren Bann zogen, wurden zum unvergesslichen Erlebnis. Konsum, Kommerz und Kunst sind dabei eng verzahnt (vgl. ebd. 51–54).

Für die Veränderung der Atmosphäre lässt sich festhalten, dass der interaktive, sozial-dynamische Modus einer von der Umgebung abgelenkten und doch von der Leinwand gebannten Aufmerksamkeit einer intimistischen Konzentration weicht, die, selbst in den Traumpalästen, eine gesteigerte Aufnahmebereitschaft ermöglicht, in der sich die Illusion ent-

fallen kann. In der Triade von Aufführungsort, Schnittstelle des Films (einbezüglich des filmischen Objektes selbst) und Rezeptionsraum wandeln sich alle Komponenten in dieser Entwicklung, die keineswegs chronologisch zu sehen ist. In ihrem Verlauf entstehen überhaupt erst das Dispositiv des Kinos und das Konzept des Filmzuschauers, wie wir sie heute als selbstverständliche annehmen. Gleich geblieben ist hingegen, dass die Filme öffentlich und kollektiv rezipiert werden.

Wenn die Filmklub-Bewegungen, die in Frankreich, der Schweiz, den Niederlanden und Deutschland ebenfalls seit den 1920er Jahren einsetzen (vgl. etwa Paech 1989; Gauthier 1999), und die späteren überschaubaren «Filmkunsttheater» des *Cinéma d'Art et d'Essai* den Akzent auf den disziplinierten Modus legen, so stellen sie damit nur einen Typ von Aufführungsort dar. Diese Spielstätten sind zwar insofern idealtypisch, als sie das individuelle Filmenerleben im aufmerksamen Genuss vervollkommen, die individuelle Adressierung der Zuschauer durch den Akzent auf «künstlerisch wertvolle» Filme verstärken – und dabei die Atmosphäre der des Museums annähern (wo das Kunstkino in den 1930er Jahren auch seine Geburtsstunde erlebt hat; vgl. Leong 2006). Doch der heterotopische Raum der Kinokultur funktioniert auch heute nicht ausschließlich über den «anderen» Film. Für die besondere Beziehung zwischen Zuschauer und Leinwand sind Ort und Film bedeutsam, und die Atmosphäre im kinematografischen Raum, der das Ereignis zum Erlebnis werden lässt, kann vielfältige Formen annehmen, solange er ein gemeinschaftlicher ist.

Die heutigen Orte des kinematografischen Spektakels umfassen den inzwischen «klassisch» gewordenen Saalbau – vom Studiokino über das Großkino bis zum Multiplex – ebenso wie all die anderen öffentlichen Aufführungsorte: Freiluftkinos, Mehrzweckhallen oder Konzertsäle. Zwar wird dabei der umschlossene Raum des «Kinos» gesprengt. Immer aber benötigt das Ereignis der Vorführung den kollektiven Ort, der sich einem institutionellen Rahmen verdankt und der, auch wenn er jeweils nicht alle Publikumsgruppen gleichermaßen anzieht, potenziell für alle zugänglich, das heißt sozial durchlässig ist. Manchmal ist dieser Ort auch heute noch das dominierende Ereignis, gilt als Gütesiegel für das zu erwartende Erlebnis. Er enthält das Versprechen eines Spektakels, dessen bewegte und bewegende Eindrücke bereits im Vorfeld Erwartungen auf ein Stimmungsbad schüren und während der Vorführung das Filmenerleben beeinflussen: ein Spektakel, das als gesellschaftlicher Anlass die Filmauswahl (mit-)bestimmen und die exklusive Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Bilder mindern kann. Dies ist angesichts der grandiosen Kulisse im Open Air, wie sie die Großleinwand auf dem Zürichsee, dem Münsterplatz in Basel oder der Piazza Grande in Locarno bieten, der Fall. Dabei profitiert Locar-

no zudem von der allgemein aufgeheizten Festivalstimmung und dem allabendlichen Ritual der Vorführung eines Wettbewerbsfilms auf dem zentralen Platz der Stadt – Voraussetzungen, die für eine einzelne Vorstellung nicht im gleichen Maß gegeben sind.

An solchen kollektiven Orten des Spektakels lebt die Kultur der vielfältigen Sensationen und Attraktionen des frühen Kinos wieder auf, die durch den ereignisvollen Rahmen der Veranstaltung entsteht. Dieser wird – neben dem klassischen Kinosaal – seit einigen Jahren auch von der Oper genutzt. Er dient als «außergewöhnliche Openair-Arena», wenn Live-Übertragungen von einmaligen Aufführungen auf der «100 m<sup>2</sup> großen Leinwand in HDTV-Qualität» gezeigt werden, wie dies unter anderem an den Zürcher Festspielen der Fall ist.<sup>8</sup> Das Dekor verlängert sich von der Leinwand her auf den Platz hinaus und bezieht die Zuschauenden in die Inszenierung mit ein – Eintritt frei! So geht die Oper ins Kino und auf die Straße und gibt sich «populär». Für das Verhältnis von Kino und Oper macht Youssef Ishaghpour auch historische Parallelen aus: Die beiden Dispositive seien verbunden durch den *homme imaginaire* (Morin), durch die Magie, die die «Entzauberung der Welt» (Weber) verleugnet, und also durch das «Versprechen eines Festes und von Wundern» («une promesse de fête et de prodige»; Ishaghpour 2004, 79–87).

In einer ganz anderen Weise macht sich diese Fest-Kultur in den Multiplexpalästen bemerkbar: Man organisiert sich einen unterhaltsamen Abend in der Gruppe, geht vor dem Film gemeinsam essen und hinterher noch tanzen; hier genießt man zwar die großen Säle, die breiten Sessel und die gute Vorführqualität, dennoch ist man nicht primär oder nicht ausschließlich für den Film da, sondern taucht ein in ein Universum des Konsums und feiert vor allem das Zusammensein (vgl. Hickethier 2000, 161f). Mit dem neuerlichen Boom von Filmen in 3D verschiebt sich dieses Interesse nun wiederum in Richtung der *Filmunterhaltung*, der Faszination für die technologischen Möglichkeiten und der illusionistischen Magie des Kinematografischen, wie man mit Maxime Scheinfeigel (2001, 105–111) vertreten könnte (vgl. auch Hickethier 2006, 160).

8 Explizit wird mit der einzigartigen «Kulisse» des Münsterhofs etwa für die *Tosca* von Giacomo Puccini (1900) geworben. Für andere Darbietungen steht der Zentralhof, einer «der schönsten Höfe von Zürich», als Bühne zur Verfügung: «Der große Brunnen aus dem Jahr 1877 ist Kulisse und Bühne gleichzeitig und schafft zusammen mit den Bäumen und den Cafés einen Anflug von «bella Italia»». Vgl. [https://www.zuercher-festspiele.ch/2010/programm/openair-weitere/ios-im-centralhof/?tx\\_zfs\[eventUId\]=134&cHash=01c9252084959af2b4ea65842ee1116f](https://www.zuercher-festspiele.ch/2010/programm/openair-weitere/ios-im-centralhof/?tx_zfs[eventUId]=134&cHash=01c9252084959af2b4ea65842ee1116f) [letzter Zugriff 8.8.2010].

## Das ereignishaft Filmerleben als Fest

Ich möchte zum Schluss die drei Dispositive des Wohnzimmers, des Museums und des Kinos etwas enger mit dem «Prinzip des Festes», wie es Dufrenne versteht, in Verbindung bringen und dabei den Akzent auf die Besonderheit der Open-Air-Atmosphäre legen.

Ich habe versucht, die Atmosphären der drei mehr oder weniger öffentlichen, mehr oder weniger kollektiven Dispositive in ihren Variationen durch die Interdependenz der Pole von Aufführungsort, Schnittstelle «Film» und Rezeptionsraum zu beschreiben. Voraussetzung war jeweils, dass durch den Ort und das filmische Objekt ein Moment entsteht, der sich von den Aktivitäten des Alltags wie vom alltäglichen Bilderfluss abhebt. So *kann* in jedem der Fälle ein «heterotopischer» Raum entstehen, der durch die gemeinsame Teilhabe an der Atmosphäre bestimmt ist.

Mit Blick auf das Prinzip des Festes, das sich an solchen Orten als gemeinschaftliche Form in die «Einrichtung der Gesellschaft» hineinzeichnet (Foucault 1991, 38), ist ein besonderes Augenmerk auf den Rezeptionsraum und die Realität des Publikums zu legen. Wenn im Dispositiv des Wohnzimmers der soziale Mikrokosmos den Stimmungsraum dominiert, so beruht die festliche Atmosphäre hauptsächlich auf dem kommunikativen Austausch über den Film und auf der interaktiven Gruppendynamik. Im zweiten Fall gibt die Institution des Museums eine Umgebungsatmosphäre vor, die generelle Aufmerksamkeit und die Bereitschaft verlangt, sich auf die Exponate einzulassen; die Beziehung zur medialen Schnittstelle ist primär eine individuelle, jene des persönlichen Kunstgenusses, selbst wenn man sich in einer Gruppe Gleichgesinnter befindet. Bis zu einem gewissen Grad ähnlich konstituiert sich die Atmosphäre im «Kunstkino»-Saal. Hier wie da feiert man eher intime Feste. In einem großen, vollen Saal mit überdimensionierter Leinwand, wofür man sich eine Kindervorstellung als Höhepunkt vorstellen kann, und insbesondere bei Open-Air-Veranstaltungen verstärkt sich die festliche Atmosphäre durch die konkret erlebte intersubjektive Dimension: Sie kommt in einer besonderen Beziehung zur Leinwand und einer besonderen Wahrnehmung des Anderen zustande und ist durch den gemeinschaftlichen, ereignishaften Ort mitgeprägt.

Wenn auf der Piazza Grande in Locarno der soziale Anlass, das Spektakel der vor der Leinwand tanzenden Fledermäuse (oder des Wetters), die altherwürdige Architektur des Platzes und der von den Gebäuden widerhallende Ton den Ort zeitweilig in den Vordergrund rücken, so führt diese Umgebungsatmosphäre auch zur Intensivierung des Filmerlebnisses: Ob ernsthaft, besinnlich, märchenhaft, politisch, spannungsvoll oder explosiv, der ausgewählte Film und die Programmation als Ganzes versuchen, «po-



pulär» zu sein, und in diesem stimmungsvollen Rahmen schafft es manch ein Film, staunende Aufmerksamkeit zu erregen, der im Kino nicht die gleiche Wirkung erzielen würde.

Doch der spektakuläre Rahmen allein kann das geteilte Filmvergnügen nicht gewährleisten; die besondere Atmosphäre stellt sich erst ein, wenn auch die Beziehung der Zuschauer zur Leinwand nach dem «Prinzip des Festes» funktioniert: Wie Mikel Dufrenne in seiner Phänomenologie der Rezeption formuliert, muss das «(Kunst-)Werk» selbst ein Ereignis darstellen (einen Event, wie man heute sagt), das wie im griechischen Theater öffentlich und gemeinschaftlich erlebt und gefeiert wird, an dem das Publikum teilnehmen kann, mehr noch, wo die Teilhabe der Einzelnen keine Illusion ist und sich eine besondere Kreativität entfaltet (vgl. Dufrenne 1976, 275, 288). Das Prinzip des Festes liegt dennoch nicht ausschließlich in der Masse begründet: In einem halbvollen Programmkinosaal, im halböffentlichen Wohnzimmer oder im Museum kann sich dieses festliche Moment genauso einstellen (es gibt, wie erwähnt, auch intime Feste) wie im Multiplex- oder eben im Open-Air-Kino. Die Verwirklichung eines solchen Festes bleibt so oder so die Ausnahme (vgl. ebd., 276), sonst wäre es kein «Ereignis», das *per se* nicht herstellbar, nicht kontrollierbar und nicht wiederholbar, also einmalig ist.<sup>9</sup>



2 Auf der Piazza Grande am Festival von Locarno (© Festival del film Locarno)

9 Auch Reinhard Knodt spricht von der festlichen Atmosphäre als einem Ereignis, allerdings in einem allgemeinen kulturalanthropologischen Sinn und nicht auf die Kunst bezogen (vgl. Knodt 1994, 15ff).

Dies gilt auch für die besondere Atmosphäre, die ich beschreiben möchte. Mit Dufrenne lässt sich argumentieren, dass sie dann eintritt, wenn im Publikum ein spontanes Gefühl für den Mikrokosmos entsteht: als «ein flüchtiges Bild der schönen Gesamtheit [...], das immer für einen Augenblick im Individuum aufleuchtet» («une image éphémère de la belle totalité [...] qui toujours scintille un instant dans l'individu»; ebd., 288). Hier entfaltet sich ein *intersubjektives* Bewusstsein für die Anderen, die mir in diesem Moment ähnlich sind, für die gemeinsame Teilhabe an der Situation und die aktive «Ko-Kreation» des Films (ebd., 285, 288).<sup>10</sup> Durch die individuelle und intersubjektive Partizipation der Anwesenden, wenn im Moment des öffentlichen Spektakels Zuschauersubjekte und Filmobjekt sich gegenseitig bilden, wird aus der Masse eine differenzierte Menge (das «Publikum» gibt es zwar nur als Gruppe, es will aber nie Masse sein; vgl. ebd., 283f). So werden das «Werk» – ein Begriff, der schon bei Dufrenne keinesfalls ein elitärer ist – und die Fest-Atmosphäre zu pragmatischen, performativen Größen, die durch Ort und Publikum bei jeder Vorführung neu entstehen – auch wenn der Film als vorfabriziertes Produkt sich dabei nicht verändert. Abgesehen davon gelten die für das Prinzip des Film-Festes genannten Bedingungen natürlich auch für jedes Theaterstück, jedes Konzert, jede Zirkusvorführung oder auch die Darbietungen an einem Volksfest. Auch hier bildet das Gefühl der Teilhabe und der aktiven Ko-Kreation einen prekären Zwischenraum aus, der, flüchtig und eigenwillig, nur manchmal und nicht immer dann entsteht, wenn man ihn hervorrufen und das Publikum bedienen will.

Was diese Fest-Disposition aber von dem des Kinos unterscheidet, ist die spezifische Beziehung zur Schnittstelle der Leinwand und zum filmischen Objekt. Hier gründet die Atmosphäre in einer besonderen Mischung der kollektiven Anwesenheit, des gemeinschaftlichen Filmlebens und der individuellen Vereinnahmung, die zugleich eine intersubjektive Verbundenheit und eine singuläre Erfahrung bewirkt (vgl. Dufrenne 1976, 1981). Ob wir alleine, zu zweit oder in einer Gruppe hingehen, im Kino sind wir, anders als im Theater, von den Filmbildern, die vor uns als Schein erstehen, der die abwesenden Dinge und Menschen gegenwärtig macht, in einem Maß durch die Illusionskraft der Darbietung absorbiert, wie es uns andernorts kaum möglich ist: Als Einzelne angesprochen, fühlen wir uns gleichzeitig in der Menge aufgehoben. Genau diese besondere Dynamik, die so nur die bewegten Bilder der Leinwand hervorbringen, ist notwendig, um den kollektiven Ort des Spektakels und den imaginären Ort des

10 Dieses intersubjektive Gefühl stellt sich für Dufrenne dann ein, wenn sich der oder die Einzelne in der Reflexion *und* im Vergnügen mit den anderen Anwesenden verbunden fühlt (vgl. Dufrenne 1976, 287).

Films zum Erlebnis für die Mehrheit der Anwesenden zu machen und die festliche Atmosphäre im Zwischenraum der Rezeption hervorzurufen.<sup>11</sup>

In diesem kinematografischen Zwischenraum sind viele Arten von Verschworenheit im Publikum möglich. Das Programm ist dabei keineswegs sekundär. Der filmische Funke, der die intersubjektive Dynamik entfacht, kann auf der Ebene der Geschichte, der Erkenntnis springen und/oder auf jener der Intensität der ästhetischen Form, der Faszination für das Feuerwerk der Spezialeffekte. Auf dieser doppelten Ebene – der Inszenierungen der fiktionalen Welt respektive der filmischen Expressivität – konstituieren sich Atmosphären im und durch den Film, die das Publikum unterschiedlich affizieren.<sup>12</sup> Hier kann der Funke je nach Genre die Menge zu einem lachenden Körper verschmelzen, in ein sentimentales Schwelgen zerfließen oder in erstarrter Spannung verharren lassen; wenn er wirklich springt, kreierte er einen Spielraum für die Sinne wie für den Sinn, für Kommunikation wie Imagination, die zu ihrer Entfaltung immer beides benötigen: das Sinnliche wie das Sinnstiftende.

Wenn der unberechenbare Funke springt an einem Ort wie der Piazza Grande – was immer wieder geschieht, jedoch nicht jedes Mal geschehen kann –, dann ist dies umso faszinierender, als hier vor einer spektakulären Kulisse, an einem festlichen und sozial durchlässigen Ort, Generationen, Milieus und Kulturen mit den unterschiedlichsten Erwartungs- und Erfahrungshorizonten zusammenfinden. Und das Ereignis einer Atmosphäre des Film-Festes, das all diese Individuen in der Anonymität zusammenschweißt, ist umso erstaunlicher, als es das gemeinsame Staunen voraussetzt, das jede Einzelne, jeden Einzelnen beansprucht, das all die diffusen Erwartungen bannt, die Aufmerksamkeit bindet, die bekannte Ordnung sprengt – auf welcher Ebene auch immer: Der Funke braucht die Entdeckung, die «anomale Überraschung», wie Bernhard Waldenfels schreibt, die Abweichung, die das Eintauchen in eine Gegenwelt möglich machen. Im Bewusstsein der Präsenz der Anderen sowie in der gleichzeitigen bewussten Selbstpräsenz als Einzelne können die Zuschauer sich der «radikalen Fremdheit» der Leinwand hingeben und zu diesem Anderen des Films in eine neue Beziehung treten, in der das Sehen über das Wiedererkennen hinausgeht (Waldenfels 2001, 13, 17).

11 Die ästhetische Illusion des Films braucht das Kinodispositiv – ob im geschlossenen oder im offenen Raum –, was nicht bedeutet, dass ein Film nicht auch auf dem Computerbildschirm oder dem Handydisplay narrativ und emotional «funktionieren» kann (vgl. den Aufsatz von Alexandra Schneider in diesem Band): Eine gewisse Dimension der Leinwand und der atmosphärische Publikumsraum sind jedoch für die Illusionskraft der imaginären, uns als Zuschauer einbindenden Welt des Films unabdingbar.

12 Hinsichtlich dieser doppelten Einbindung durch das filmische Objekt vgl. zur Expressivität Dufrenne (1981b), speziell zur Atmosphäre Tröhler (2008).

Dieses besondere Moment des Festes vereint somit in sich die atmosphärische Umgebungsqualität des spektakulären Ortes, die exklusive Beziehung zwischen Zuschauern und Film, die durch dessen eigene Atmosphäre beeinflusst ist, und den intersubjektiven Wahrnehmungsraum, der durch die bewusste Teilhabe und das gemeinsame Staunen als Stimmungsraum sozusagen leiblich wie auch sozial empfunden werden kann. Auch wenn nicht in jeder Situation all diese Komponenten beteiligt sind, entsteht natürlich Atmosphäre. Kino- und Filmkultur sind wandelbar, und das Spektakel bewegter Bilder erfindet sich durch die vielfältigen Praktiken immer wieder neu, vereinnahmt neue Orte und lässt den Moment zum Erlebnis werden – einen Moment, der sich auf die eine oder andere Art aus dem Alltagsstrudel herausnimmt und schon dadurch einer bestimmten Atmosphäre Wirklichkeit verschafft.

## Literatur

- Böhme, Gernot (1995) *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1998) *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Ostfildern: Edition Tertium.
- Böhme, Gernot (2001) *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Fink.
- Casetti, Francesco (2010) «Rückkehr in die Heimat: Der Kinosaal in einer post-kinematografischen Epoche», in: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne (Hg.) *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption / Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marburg: Schüren, S. 41–60.
- Cinema (1998) «Das Private», 44, hg. v. Andreas Moos, Jan Sahli, Alexandra Schneider, Doris Senn.
- DeLillo, Don (2010) *Der Omega-Punkt*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Dufrenne, Mikel (1976) «L'œuvre et le public», in: ders.: *Esthétique et philosophie*, Bd. II, Paris: Méridiens Klincksieck, S. 273–288.
- (1981a) «L'espace dans l'art», in: ders.: *Esthétique et philosophie*, Bd. III, Paris: Méridiens Klincksieck, S. 155–164.
- (1981b) «Le spect-acteur du film», in: ders.: *Esthétique et philosophie*, Bd. III, Paris: Méridiens Klincksieck, S. 169–178.
- Elsaesser, Thomas (2000) «Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer», in: Schenk, Irmbert (Hg.): *Erlebnisort Kino*, Marburg: Schüren, S. 34–54.
- Figurationen (2010) «Stimmung / Mood», 2, hg. v. Hans-Georg von Arburg.
- Foucault, Michel (1991 [1967]) «Andere Räume», in: ders.: *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. v. Karlheinz Barck, Leipzig: Reclam, S. 33–45.
- Gauthier, Christophe (1999) *La passion du cinéma: cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris: AFRHC [etc.].

- Grange, Marie-Françoise (2010) «Le cinéma, pièce de musée», in: Scheinfeigel, Maxime (Hg.): *Le cinéma, et après*, Rennes: PUR, S. 65–72.
- Harbord, Janet (2002) *Film Cultures*, London [etc.]: Sage.
- Hickethier, Knut (2000) «Kino in der Erlebnisgesellschaft. Zwischen Videomarkt, Multiplex und Imax», in: Schenk, Irmbert (Hg.) *Erlebnisort Kino*, Marburg: Schüren, 150–165.
- Hillyer, Minette (2010) «Labours of Love: Home Movies, Paracinema, and the Modern World of Cinema Spectatorship», in: *Continuum*, 24/5, S. 763–775.
- Ishaghpour, Youssef (2004) *Historicité du cinéma*, Tours: Éditions Farrago.
- Jullier, Laurent (1997) *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris: L'Harmattan.
- Knodt, Reinhard (1994) «Atmosphäre und Fest. Über einige vergessene Gegenstände des guten Geschmacks», in: ders.: *Ästhetische Korrespondenzen*, Stuttgart: Reclam, S. 39–69.
- Leong, Lindy (2006) «Educating Alternative Spectatorships», in: *Framework*, 47/1, S. 122–125.
- Metz, Christian (2000 [1977]) «Der fiktionale Film und sein Zuschauer (metapsychologische Untersuchung)», in: ders.: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster: Nodus, S. 79–111.
- Moine, Raphaëlle (2000) «Approche culturelle d'un certain cinéma post-moderne: les films-concerts ou le cinéma de la sensation», in: Bächler, Odile/Murcia, Claude/Vanoye, Francis, (Hg.) *Cinéma et audiovisuel. Nouvelles images, approches nouvelles*, Paris: L'Harmattan, S. 205–212.
- Müller, Corinna (1998) «Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte», in: dies./Segeberg, Harro (Hg.) *Die Modellierung des Kinofilms*, München: Fink, S. 43–76.
- Odin, Roger (1988) «Du spectateur fictionalisant au nouveau spectateur. Approche sémio-pragmatique», in: *Iris*, 8, S. 121–139.
- (Hg.) (1995) *Le film de famille: usage privé, usage public*, Paris: Méridiens Klincksieck.
- Paech, Anne (1989) «Die Schule der Zuschauer. Zur Geschichte der deutschen Filmclub-Bewegung», in: Hoffmann, Hilmar/Schobert, Walter (Hg.) *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, Frankfurt a.M.: Kommunales Kino, S. 226–245.
- Schneider, Alexandra (2004) «Die Stars sind wir». *Heimkino als filmische Praxis*, Marburg: Schüren.
- Rousseau, Jean-Jacques (2003 [1782]) *Les rêveries du promeneur solitaire*, Fasano/Paris: Schena/Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Scheinfeigel, Maxime (2008) *Cinéma et magie*, Paris: Armand Colin.
- Sobchack, Vivian (2004) *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley [etc.]: University of California Press.
- Thomas, Kerstin (2010) «Stimmung als ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis» (Einleitung), in: dies. (Hg.) *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, S. VII–X.

- Tröhler, Margrit (2007) «Spielraum für Sinne und Sinn», in: *Du. Zeitschrift für Kultur* («Locarno zum Beispiel. Das Kino und sein Ort»), 778, S. 45ff.
- (2008) «Die digitale Sensibilität für das Alltägliche», in: Kirchner, Andreas/Prümm, Karl/Richling, Martin (Hg.) *Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes*, Marburg: Schüren, 2008, S. 61–71.
- Waldenfels, Bernhard (1990a) «Der herausgeforderte Blick. Zur Orts- und Zeitbestimmung des Museums», in: ders.: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 225–242.
- (1990b) «Das Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtungen im Hinblick auf den Status der modernen Malerei», in: ders.: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 204–224.
- (2001) «Überraschte Wahrnehmung. Eine phänomenologische Betrachtung». In: Frölich, Margrit/Middel, Reinhard/Visarius, Karsten (Hg.) *Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino*, Marburg: Schüren, S. 9–28.
- (2002) *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wellbery, David E. (2003) «Stimmung», in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.) *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 5, Stuttgart: Metzler, S. 703–733.
- Zutavern, Julia (2009) «Anstiftung zum Stadtfriedensbruch: Der Besetzerfilm», in: *Cinema* («Stadt»), 54, S. 146–157.